

西域戏曲艺术探源

黄永明

中国戏剧艺术植根于人民中，并在长期繁衍过程里，融进了各民族的优秀传统文化艺术，综合成为独特的艺术形态，这是人们的共识。但是，在论及戏曲起源和形成时，则有许多不同之说。在不同学说中，主要有本土说和受印度梵剧影响说。在本土说中，又有源于歌舞说，始于角抵说，出自傀儡说及发生优巫说等学术观点。诸说立论点多局限中原地区、局限于汉族文化，个别学者谈及戏曲起源和发祥地时，仅局限于黄河、淮河、长江中下游和古运河流域，并用“三横一竖”的“丰”字形使之形象化；也有个别学者认为中国少数民族音乐，对中国戏曲的形成作用不大。对此，有必要探求西域戏曲之起源，寻求其艺术规律，探索其艺术特征，以便摆正我国少数民族戏曲在中国戏曲发展史中的位置，这对全面理解戏曲声腔、剧种的形成和发展是极为有益的。

（一）

原始歌舞孕育着戏曲表演的因素。在原始社会时期，由于生产力落后，人们依血缘关系组成氏族公社，共同从事劳动生产，共同维护氏族的利益。伴随生产和生活的需要，逐渐形成崇拜图腾、天神、祖先的原始宗教色彩的仪式活动，这在新疆阿尔泰山、天山和昆仑山三大山系发现的岩画中可以得到印证。新疆古代先民所作岩画大多数是雕刻在水源丰富、草木茂盛、禽兽栖息、环境优美的山区和河谷地带。它们中有表现狩猎放牧的；有表现对日月图腾崇拜的；有表现巫术祭祀活动和氏族徽号的；也有表现原始舞蹈的。在表现原始舞蹈的岩画中，以昌吉回族自治州呼图壁县康家石门子的岩画最为典型：岩画塑造了一群手足修长、胸臀丰满、妖艳动人、手臂相连、踏节而舞的裸体女性群体像，表现了古代先民对生活和异性的向往与追求；在放牧的岩画中，突出了相抵牛、羊的伟岸犄角，再现了古代先民对牛、羊的喜爱和特殊的审美情趣；在晚期岩画中，则明显地表现了古代先民们的冠带衣着和脸谱习俗等，如尖帽、羽饰、束腰、长裙、皮靴、浓眉、深目、大眼、高鼻等，为我们研究古代新疆原始游牧民族的生产、生活、社会、宗教及艺术等提供了珍贵的资料。

有关反映古代新疆歌舞的文献记载，始见于晋太康二年（公元281年）汲县古冢出土的《穆天子传》卷三。传中记载周穆王曾率领大队人马从洛阳出发，经河套地区、宁夏、甘

肃、青海等地巡游至新疆民丰、于阗、疏勒、莎车等地，于公元前989年7月28日“吉日甲子宾于西王母。”天子与西王母在瑶池宴饮，对歌酬觞。

西王母为天子谣曰：

白云在天，山陵自出。
道里悠远，山川间之。
将子无死，尚能复来。

天子答之曰：

予归东土，和治诸夏。
万民平均，吾顾见汝。
比及三年，将复而野。

西王母又为天子吟曰：

徂彼西土，爰居其野。
虎豹为群，于鹄与处。
嘉命不迁，我惟帝女。
彼何世民，又将去子。
吹笙鼓簧，中心翔翔。
世民之子，惟天之望。

这段“吹笙鼓簧”的文学记载，证实了公元前10世纪的西域就有了笙、簧乐器，并能部落首领演奏。

(二)

西汉凿通西域后，国势益张，既取胡戎之乐，复纳奇幻之戏，如吞刀吐火、植瓜种树、跳丸寻橦、屠人截马之术等，以壮异域观瞻，扬帝国威望，游乐之盛，前世所无。

“大校猎”，源于西域，是一种人与猛兽格斗的竞技表演，关于“大校猎”之记载，始见于《汉书·杨雄传》：“以罔为周陆，纵禽兽其中，令胡人手搏之。”《汉书·成帝本纪》中也说，成帝时，大批胡客来汉，在长杨宫表演大校猎。不少西域胡人因此而被成帝封为汉朝官爵。对“大校猎”场面描绘最为生动、形象的，当推曹植所著《孟冬篇》，“大校猎”的竞技场上“虎賁采骑，飞象珥鹖。钟鼓铿锵，箫管嘈喝。万骑齐镳，千乘等盖。”这种壮观场面，为世人赞叹不已。

关于西域“百戏”，张衡《西京赋》记载就更为详尽了。他说，“百戏”表演场地多在广场之中，节目有角抵、竞技、假面戏、化妆歌舞、斗兽、幻术等。所言“乌护扛鼎、都卢寻橦、冲狭燕濯、胸突铍锋、跳丸剑之挥霍、走索上而相逢”，是指角力竞技；所言“总会仙倡、戏豹舞羆、白虎鼓瑟、苍龙吹篴”，是指假面戏；所言“女娥坐而长歌、声清畅而委蛇、洪涯立而指麾、被毛羽之襍褊”，是指化妆歌舞；所言“熊虎升而拿攫，猿狖超而高

援，怪兽陆梁，大雀跼跼，白象行孕，垂鼻獬廌”，是指兽戏或斗兽的“大校猎”；所言“海鳞变而成龙，状蜿蜒以蜃蜃，舍利颰颰，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩，蟾蜍与龟，水人弄蛇，奇幻倏忽，易貌分形，吞刀吐火，云雾杳冥，画地成川，流渭通泾”，是指幻术。可见汉代西域百戏的内容是极为丰富多彩的。

早在周代，西域就有傀儡戏，它是以表演歌舞戏弄而娱世俗的。据《列子·汤问》卷五记载：“周穆王西巡狩，越昆仑，不至弇山。返还，未及中国，道有献工人名偃师。穆王荐之，问曰：‘若有何能？’偃师曰：‘臣唯命所试。然臣已有所造，愿王先观之。’穆王曰：‘日以俱来，吾与若俱观之。’翌日偃师谒见王。王荐之，曰：‘若与偕来者何人邪？’对曰：‘臣之所造能倡者。’穆王惊视之，趋步俯仰，信人也。巧夫顿其颐，则歌合律；捧其手，则舞应节。千变万化，惟意所适。王以为实人也。与盛姬内御并观之。技将终，倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒，立欲诛偃师。偃师大惧，立剖散倡者以示王，皆傅会革、木、胶、漆、白、黑、丹、青之所为……穆王始悦而叹曰：‘人之巧乃可与造化者同功乎！’”这段记载证实了周代西域艺伎所造傀儡的工艺是非常精巧，表演技艺是精湛的。除史书记载之外，傀儡戏所用之木俑、绢俑实物，也在新疆出土。傀儡在古代实为祭祀之物，汉末用之嘉会，作娱人之戏。在新疆吐鲁番阿斯塔那第206墓出土的、死于唐贞观七年（633）的高昌国左卫大将军张雄夫妇墓中，就有大量的舞乐戏弄俑、百戏俑以及木构建筑模型残件，与木偶的比例极为相近。在出土的木俑中，有两个男绢衣木俑，身着黄色绢衣，面部或作歪嘴斜目，或作翘唇瞪眼，似弄愚痴而引人发笑。由此可见，傀儡戏自周至隋唐在西域是极为盛行的。

新疆自古便以“歌舞之乡”闻名遐迩。远在汉唐时期西域乐舞大曲就有大量流入中原，在隋九部乐、唐十部乐中，就有来自西域的《于阗乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》和《伊州乐》等乐舞大曲，其中《龟兹乐》可谓隋唐西域文化艺术最杰出的代表。《旧唐书·音乐志》称：“自周、隋以来，管弦乐曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。”同时，久在宫廷供职的苏祇婆不仅是一位杰出的琵琶演奏家，也是一位音乐理论家。他的“五旦七调”音乐理论，使中原音乐家郑译受益匪浅。《隋书·音乐志》记载了郑译转述苏祇婆“五旦七调”理论曰：“先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声。因而问之，答之：‘父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。’以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰婆陀力，华言平声，即宫声也；二曰鸡识，华言长声，即商声也；三曰沙识，华言质直声，即角声也；四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也；五曰沙腊，华言应和声，即徵也；六曰般赡，华言五声，即羽声也；七曰俟利箎，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。”这段记载，说明了西域和中原音乐理论、学术交流活动的深远影响，使对中原音乐中“七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通”的郑译，在苏祇婆“五旦七调”理论的启迪下，悟出其中道理，从而郑译“作书二十余篇，以明其指。”西域与中原音乐家在学术上的交流与磋商，无疑对后世华夏音乐和戏曲音乐的发展与完善起到了积极的促进作用。

(三)

关于西域歌舞戏的记载,最早见于唐代段安节所著《乐府杂录·鼓架部》称:“乐有笛、拍板、答鼓——即腰鼓也——两杖鼓;戏有《代面》……、《钵头》——昔有人父为虎所伤,遂上山寻其父尸。山有八折,故曲八叠。戏者被发,素衣,面作啼,盖遭丧之状也。”《旧唐书·音乐志》称:“《拨头》出西域,胡人为猛兽所噬,其子求兽杀之,为此舞以象之。”两书记载大体相仿,一称“钵头”,一称“拨头”,乃同名异译所致。

《钵头》、《拨头》出自西域已记载翔实,无庸争辩,《钵头》是戏名还是什么,则应进一步探讨。在研究《钵头》戏时,我以为不能仅从地域范围去论证,还应从它的音译词义等方面进行研究。新疆维吾尔、哈萨克、蒙古等民族的语言,同属阿尔泰语系,许多语词相互借鉴使用,如“巴图尔”,是维吾尔、哈萨克、蒙古等阿尔泰语系民族对“勇士”、“英雄”的统一称谓,“巴图尔”的旧对音为“巴图鲁”。《元史》中的“巴图鲁”也译为“霸都”、“霸都鲁”、“拔都”等,皆属同名异译。《钵头》、《拨头》与西域阿尔泰语系民族对勇士、英雄的称谓“霸都”、“拔都”在音译上极为相近,可以认为唐段安节《乐府杂录》和《旧唐书·音乐志》中的《钵头》、《拨头》就是表现古代勇士、英雄的歌舞戏之意,这样来解释《钵头》、《拨头》为勇士、英雄戏类,才与它所陈述的内容相吻合。

《钵头》为戏为舞,众说纷纭。唐代文献中所记载的《钵头》,是西域最早形成的“武打戏”。其理由是“钵头”二字,在唐段安节《乐府杂录·鼓架部》中冠以“戏有”二字后面才对《钵头》进行陈述的;所言“昔有人,父为虎所伤,遂上山寻父尸。”就是它的情节;所言戏者“面作啼,盖遭丧之状”和“山有八折,故曲八叠”、“求兽杀之”等,是说表演在歌舞之中进行的、始终是在“乐有笛、拍板、答鼓”伴奏下进行的歌和舞。正如中国戏曲表演大师梅兰芳在谈论中国戏曲概念时所言:“我所表演的京剧是一种古典歌舞剧,由于它是歌舞构成的,所以一切动作和念白,都跟着音乐的节奏密切地结合着。”《钵头》戏出自西域,表演者也是胡人,所唱之词自然是汉人所听不懂的胡语,这些“观众”只能观其表演,听其曲,度其内容,后被记载为“山有八折,故曲八叠”了;“戏者被发,素衣”,是表演者的简单服饰等,……。唐代的钵头戏——“寻父打虎”与现今所演的武打戏《武松打虎》等,相比较有多么大的差异?为什么就不能说《钵头》是唐代的西域戏曲呢?唐代记载的、来自西域的《钵头》,已突破单纯的角抵、歌舞等竞技表演,向着有情节、有冲突、有表演、有歌舞和有音乐伴奏的戏曲形式发展,这些都表明了它在中国戏曲发展史上占有的特殊地位。

(四)

1959年4月在哈密天山公社发掘的《弥勒会见记》,是我国现存最早的回鹘文手抄佛教

文学作品。这部文本的成书年代目前尚无一致意见。维吾尔族学者斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阙白尔、阿不都克尤木·霍加认为“成书于公元8世纪中期”；耿世民认为“是8至9世纪用古代维吾尔语写成的”；德国学者葛玛丽认为文本“抄于公元9世纪”；冯家昇认为成书于“第10和第11世纪之间”等。《弥勒会见记》主要写佛祖释迦牟尼正果后，在正觉山讲经布道，弥勒闻之要去正觉山拜佛祖为师，城民得之弥勒要走，依依不舍，有些城民愿随弥勒同往正觉山。他们历经许多磨难，经原始森林时，猛兽都拜伏在弥勒脚下，忏悔杀生之罪。弥勒来到正觉山，立拜佛祖为师。佛祖的姨母乔昙弥为佛祖编织了一件金色袈裟，佛祖不受，转施众僧，众僧觉不配接受，又转送受弥勒手中，弥勒复敬佛祖，佛祖纳之，穿于身，封弥勒为未来佛。《弥勒会见记》在表现这些内容和佛教哲理时，均以第三人称方式表述大量的人物对话，在情节、地点转换时都标明了故事地点。另外有的学者认为回鹘文《弥勒会见记》是根据吐火罗文（焉耆文）《弥勒会见记》翻译而来，季羨林把吐火罗文《弥勒会见记》译成汉文时指出，该文本标题就已写明是“戏剧”（或“剧本”）。据此，德国学者葛玛丽认为《弥勒会见记》是“回鹘戏剧艺术的雏型”；耿世民认为它是“古代维吾尔语佛教原始剧本”；曲六乙认为它“的确是叙事说唱文学作品，但不能就此证明它与戏剧无关，否定作为戏剧演出底本的可能性”，等等。

另外，1923年德国人在吐鲁番地区发现了三部残缺的古印度梵剧剧本，出版时取名《佛教戏剧残本》。这三个戏文是印度贵霜朝迦腻色迦王的诗歌供奉马鸣菩萨（约生于公元1至2世纪）所作，其中之一《舍利补特罗婆罗加兰拿》，即《舍利弗传》，讲述佛陀两位弟子舍利弗和大目犍连皈依佛的故事。大目犍连就是我国民间文学和戏曲文学作品中大名鼎鼎的目连僧的前身。从唐代的《大目犍连冥间救母变文》、北宋的《行孝道目连救母》杂剧，到明代的《目连救母劝善戏文》、清代的《戏善金科》，繁衍出各戏曲剧种的许多目连戏演出本，又繁衍出许多折子戏，如《尼姑下凡》、《和尚下山》、《哑子背疯》、《王婆骂鸡》、《定计化缘》、《瞎子观灯》、《男吊》、《女吊》、《滑油山》、《戏目莲》等，这些经西域传入中原的佛教戏剧文学，为中国佛教戏曲的出现提供了丰富的创作资料，在中国戏曲舞台上生息了上千年。

曲六乙先生为《中国少数民族戏剧丛书》所写的“代序”中，对《弥勒会见记》、《舍利弗传》做了精辟的论述，他说：“《弥勒会见记》是一部非常有价值的历史珍品，是研究我国多民族戏剧发展史的瑰宝，也是中外宗教戏剧交流的结晶”。“总之，从《舍利弗传》到《弥勒会见记》译本的发现，至少说明：一，作为各种文化的交汇点，新疆地区在吸收并传播外来戏剧文化方面，做出了突出贡献。它进行得最早，吸收得最丰富，也显示了巨大的魄力。二，不论《弥勒会见记》等译本在新疆地区是否用回鹘语演出过（目前尚无确凿证明资料）。作为在一定程度上维吾尔族化的文学剧本，产生的年代远超过南宋的戏文剧本，这必将改变人们对我国戏剧发展史上的某些似乎已成定论的传统见解。”

（五）

自公元840年鄂尔浑回鹘汗国庞特勤率部西迁进北庭（今新疆吉木萨尔县），至1678年

叶尔羌汗国灭亡,历经800余年,在西域先后出现了诸如西州回鹘、喀拉汗王朝、于阗王朝、西辽、叶尔羌汗国等地方性政权。它们各以自己的方式,推动了西域经济和文化的发展,创造和丰富了中华民族的灿烂文化。自10世纪后,伴随伊斯兰教向东扩展,伊斯兰教也向天山南北传播,使塔里木盆地以北和以南的诸民族在文化等方面相互交流、融汇、发展,并发生重大的变革,成为这一时期文化的主要特征。

伊斯兰教反对偶像的禁戒,成为所有穆斯林们的戒律,使原具有悠久历史的佛教造型艺术(壁画、泥塑、雕刻、人物表演等)被扼制,但勤劳智慧的维吾尔人,采用说唱艺术来寄托对自由、幸福、光明的追求,用传统的民间音乐说唱人们所喜闻乐见的故事,涌现出《艾里甫与赛乃姆》、《热比亚与赛丁》、《帕尔哈特与西琳》等曲目,在天山南北广为流传,后来这些套曲经不断整理、加工并被冠以《木卡姆》之名。西辽时期在西域出现的《木卡姆》,也就是元陶宗仪《辍耕录》中记载的“回回曲:马黑某当当”。“马黑某”的“黑”字,可读作“呵”音,即“马呵某”,“马黑某”可视为现称的“木卡姆”、“马卡姆”的同音异译;“当当”即“大曲”之意,又是对乐曲演奏时手鼓“当当”作响的形容。明代王骥德对元陶宗仪《辍耕录》中能记载少数民族的乐器、大曲、小曲、回回曲等条目非常敬佩,惊呼:“不知其音调、词义如何,然亦具一方所制,谁谓胡无人哉!”

《木卡姆》的出现,是维吾尔族人民劳动和智慧的结晶,它不仅是维吾尔人民宝贵的精神财富,也是中华民族文化宝库中的一颗璀璨的明珠。它的出现,还为后世出现的维吾尔剧的剧本文学和唱腔、音乐提供了足资可鉴的创作源泉。

在元朝建立过程中,许多杰出的畏兀儿人参与了这一历史变革,又被统治者视为“色目人”而委以重任。在长期与中原汉人的共同生活与交往中,受中原文化的影响和熏陶,一些畏兀儿族知识分子直接或间接的参与了中国戏曲发展的过程。如元代来自西域的散曲家贯云石、马九皋、琐非复初,不忽木、吉成甫、蓝楚芳、丁野夫、沐仲易、阿里跃卿、虎伯恭、赛景初等,其中以贯云石最为著称。《乐郊和语》云:“海盐少年多善歌,盖出于澈浦杨氏。他先人康惠公梓与贯云石交善,得其乐府之传,今杂剧中《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》、《敬德不伏老》皆康惠自制。家童千指,皆善南北歌调,海盐遂以善歌名浙西。今俗所谓海盐腔者,实发于贯酸(斋),源流远矣。”(见清姚燮《今乐考证》)

除此,元明间的夏庭芝所著《青楼集》篇幅虽短,却记述了元代几个主要城市百余名杂剧、院本、嘌唱、说话、诸宫调、舞蹈的著名艺人的生活片段,在这本有关戏曲史的专著中,也有对来自西域的杂剧女演员米里哈的记载:“米里哈,回回旦色。歌喉清婉,妙入神品,貌虽不扬,而专工贴旦杂剧。余曾识之,名不虚传也。”

(附言:本文主要参考书目有:《中国戏曲音乐集成·新疆卷》、《戏曲声腔剧种研究》、《维吾尔族历史》、《中国古典戏曲论著集成》等,并摘引了其中的部分内容,特此说明。)

(作者单位:新疆艺术研究所)

责任编辑:仲高